Journal of Ritual Culture and Literature
Vol. 5, Issue. 2, No. 10, 2026, 251-272.

Article type: Original Reasearch https://doi.org/10.22077/jcrl.2026.9772.1227

The Representation of Time in the Religious Novel *Dakhil-e Eshgh* in Light of Genette's Perspective

Fatemeh Jafari[1], Sharareh Elhami[2*], Reza Borzoi[3], Roghayeh Alavi[4]

[1)] Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran.
[2)] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran.
[3)] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran.
[4)] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran

Received: Jan 18, 2026 Revised: Apr 23, 2026 Accepted: May 04, 2026

Abstract

Dakhil-e Eshgh, a novel by Maryam Basiri, is an outstanding and influential work of contemporary religious literature. By making creative use of narrative time, the novel presents religious beliefs, spiritual experiences, and the religious practices of its characters in a deep and meaningful way. This study uses a descriptive-analytical method and applies Gérard Genette's theory of narrative time to examine three main elements of the novel: order, duration, and frequency. The research data were collected through textual analysis of the novel. The findings show that the author creates a dynamic and multilayered narrative by using different forms of anachronism, including flashbacks, flashforwards, summary, ellipsis, and conceptual and emotional repetition. The results indicate that time in this novel is not only a framework for the narrative but also a key element in creating meaning, strengthening the religious atmosphere, and building an emotional connection between the reader and the text. This article presents a useful model for analyzing religious narratives within a structuralist narratological framework. It also shows that time in religious fiction plays not only a structural role but also an important role in creating meaning.

Keywords: Religious literature, Narrative Time, Gérard Genette, *Dakhil-e Eshgh*, Maryam Basiri.

* **Corresponding:** Sharareh Elhami, sharare.elhame@iau.ac.ir
- Cite this article:
Jafari, F. , Elhami, S. , Borzoi, R. , Alavi, R. (2026). The Representation of Time in the Religious Novel *Dakhil-e Eshgh* in Light of Genette's Perspective. *Journal of Ritual Culture and Literature*, *5*(10), 251-272. https://doi.org/10.22077/jcrl.2026.9772.1227

Copyright © 2026 by the authors, Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Extended Abstract

1. Introduction

Religious literature, as a major branch of religious writing, is closely connected with profound concepts such as faith, devotion, and divine justice. It has always played an important role in reflecting and transmitting spiritual values. In religious narratives, time is not only the setting in which events take place but also the main element that organizes and connects the events of the story. Structuralist theorists, especially the French narratologist Gérard Genette, developed a systematic framework for analyzing narrative time through three key elements: order, duration, and frequency. Maryam Basiri, a prolific Iranian writer, combines psychological realism with a religious atmosphere in her novel *Dakhil-e Eshgh*. The novel tells the story of Houriyeh, an Iranian woman who struggles with the hardships of war while searching for spiritual meaning. By making purposeful use of modern narrative techniques, especially anachronism, the novel provides a rich and valuable example for the study of contemporary religious narratives. Because *Dakhil-e Eshgh* has a complex temporal structure and makes extensive use of anachronism, it is well suited to an analysis based on Gérard Genette's theory of narrative time. Using a descriptive-analytical approach, this study examines the novel through Genette's three main elements of order, duration, and frequency. It seeks to answer the following questions:

- How is the temporal structure of *Dakhil-e Eshgh* constructed?
- What roles do order, duration, and frequency play in shaping the narrative, developing the characters, and conveying the novel's religious themes?

2. Research Method

This study uses a descriptive-analytical approach. The research corpus is the novel Dakhil-e Eshgh by Maryam Basiri. The data were collected through library research and analyzed based on Gérard Genette's theory of narrative time. According to this theory, the three main elements of order, duration, and frequency were selected as the analytical framework of the study. Under the element of order, different types of anachronism, including flashbacks and flashforwards, are examined. Under duration, the speed of the narrative is analyzed through ellipsis, summary, scene, and pause. Under frequency, the study identifies singulative, repetitive, and iterative narration and explains their functions in conveying the religious themes of the novel.

3. Findings

The findings of this study show that structuralism is not simply a specific academic discipline but a modern method for discovering the underlying rules of literary and linguistic structures. As Terry Eagleton points out, structuralism transformed the study of poetry, revolutionized the analysis of fiction, and laid the foundation for the emerging field of narratology. Scholars such as Algirdas Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Claude Bremond, and Roland Barthes are among its leading figures (Eagleton, 2001, p. 143). From the perspective of narratologists, time is a key element in the creation of meaning. Rimmon-Kenan also argues that a narrative cannot exist without time because time is not only a recurring theme in stories but also a fundamental element of narrative structure. In this view, the defining feature of verbal narrative is that time functions both as a linguistic element and as the object represented through the events of the story (Rimmon-Kenan, 2008, p. 62). Based on this view, Gérard Genette organizes his theory of narrative time around three main elements: order, duration, and frequency. Order examines the relationship between the chronological sequence of events in the story and the order in which they are narrated, introducing concepts such as flashback and flashforward. Duration analyzes the relationship between the actual time of the story and the time devoted to it in the narrative through techniques such as ellipsis, summary, scene, and pause. Frequency examines how often an event occurs in the story compared with how many

times it is narrated, distinguishing three types of narration: singulative, repetitive, and iterative. These three elements provide the theoretical framework for the present analysis of *Dakhil-e Eshgh*.

4. Discussion and Conclusion

This study examined the three main elements of Gérard Genette's theory of narrative time, order, duration, and frequency, not only as structural features but also as meaning-making devices in the religious and psychological world of the novel *Dakhil-e Eshgh*. Through the purposeful use of anachrony, including internal and external flashbacks as well as flashforwards, the author moves the narrative beyond a simple linear structure and creates a multilayered and meaningful story. In terms of order, the frequent shifts in time create suspense and temporal variety, inviting readers to move between the past, present, and future. Regarding duration, the combination of slowing techniques, such as reflective descriptions and internal monologues, with faster techniques, such as ellipsis and summary, creates a balanced narrative rhythm that supports the novel's deeper meanings. In terms of frequency, the meaningful repetition of events such as memories of war, scenes of pilgrimage to Imam Reza (A.S.), and the characters' inner reflections gives the novel a distinct religious character. Through repetitive and iterative narration, the novel presents religious experience as something personal, emotional, and spiritual. Overall, *Dakhil-e Eshgh* is a successful example of combining modern narrative theory with the traditional themes and values of religious literature.

پژوهشنامهٔ **فرهنگ و ادبیات آیینی**
دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲، پیاپی ۱۰، پاییز و زمستان ۱٤۰۵، ۲۵۱-۲۷۲.

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی https://doi.org/10.22077/jcrl.2026.9772.1227

بررسی زمان در داستان آیینی *دخیل عشق* از دیدگاه ژرار ژنت

فاطمه جعفری[۱]، **شراره الهامی**[۲*]، **رضا برزویی**[۳]، **رقیه علوی**[٤]

[۱] دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.
[۲] استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.
[۳] استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.
[٤] استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.

دریافت: ۱٤۰٤/۱۰/۲۸ بازنگری: ۱٤۰۵/۰۲/۰۳ پذیرش: ۱٤۰۵/۰۲/۱٤

چکیده

رمان *دخیل عشق* اثر مریم بصیری، نمونه‌ای برجسته و تأثیرگذار از ادبیات آیینی معاصر است که با بهره‌گیری خلاقانه از ساختار زمان روایی، به بازنمایی عمیق باورهای دینی، تجربه‌های معنوی و مناسک مذهبی شخصیّت‌های داستان می‌پردازد. این پژوهش با رویکرد توصیفی – تحلیلی و مبتنی بر نظریّهٔ زمان ژرار ژنت، سه مؤلفهٔ کلیدی نظم، تداوم و بسامد را از این رمان آیینی تحلیل می‌کند. داده‌های تحقیق از تحلیل متن داستان استخراج شده و یافته‌ها نشان می‌دهد که نویسنده با انواع زمان‌پریشی اعم از گذشته‌نگری، آینده‌نگری، تلخیص، حذف و تکرارهای مفهومی و عاطفی، ساختاری چندلایه و معناگرا و پویا خلق کرده است. نتایج پژوهش تأکید می‌کند که زمان در این اثر صرفاً بستر روایت نیست، بلکه عاملی بنیادین در تولید معنا، تعمیق فضای آیینی و ایجاد پیوند احساسی میان مخاطب و متن است. این مقاله الگویی برای تحلیل روایت‌های آیینی در چارچوب روایت ساختارگرا معرفی می‌نماید و در نهایت نشان می‌دهد که عنصر زمان در داستان‌های آیینی نه‌تنها نقش ساختاری، بلکه نقش معنابخشی را تولید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات آیینی، زمان روایی، ژرار ژنت، *دخیل عشق*، مریم بصیری.

* **نویسندهٔ مسئول مکاتبه:** شراره الهامی، sharare.elhame@iau.ac.ir

- استناد این مقاله:
جعفری، ف.، الهامی، ش.، برزویی، ر.، علوی، ر. (۱٤۰۵). بررسی زمان در داستان آیینی دخیل عشق از دیدگاه ژرار ژنت. *پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادبیات آیینی*، ۵(۱۰)، ۲۵۱-۲۷۲. https://doi.org/10.22077/jcrl.2026.9772.1227

Copyright © 2026 by the authors, Published by University of Birjand. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

۱. مقدمه

ادبیات آیینی به‌عنوان بخشی از ادبیات دینی و معنوی، جایگاهی ویژه در سنت‌های فرهنگی و ادبی ایران دارد. این نوع ادبیات با ریشه‌هایی عمیق در باورهای مذهبی، سعی دارد مفاهیم والایی چون ایمان، توسل، شهادت‌طلبی، مفهوم انتظار، عدالت الهی و ارتباط با اولیای دین را در قالب روایت‌هایی ادبی بیان کند. ادبیات آیینی نه‌تنها نوعی بیان هنری از باورهای مقدس به شمار می‌رود، بلکه ابزاری فرهنگی برای انتقال ارزش‌های معنوی و دینی از نسلی به نسل دیگر است (بهنام‌فر و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۶). از دیرباز، شاعران و نویسندگان ایرانی کوشیده‌اند در قالب‌های متنوعی همچون مرثیه، مدح و منقبت، قصه‌های مذهبی، و رمان‌های آیینی، اندیشه‌های دینی را با زبان هنری روایت کنند.

در تحلیل ساختار چنین روایت‌هایی، عنصر زمان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. روایت، بدون زمان معنایی ندارد و زمان، محور اصلی سازمان‌دهی روایت و تعیین نحوه ارائهٔ رویدادهاست. (Genette, 1980: 33) نظریه‌پردازان روایت‌شناسی مانند ژرار ژنت (Gerard Genette)، ریمون کنان (Raymond Kenan)، مایکل تولان (Michael Tolan) و سیمور چتمن (Seymour Chatman) تأکید دارند که زمان روایی نه‌تنها به‌ترتیب رخدادها نظم می‌بخشد، بلکه می‌تواند بار معنایی روایت را بالا ببرد (Chatman, 1980; Kenan, 2002). ژنت در کتاب *سیمای روایت*، سه مؤلفه اساسی برای تحلیل زمان در روایت برمی‌شمارد: نظم (Order)، تداوم (Duration) و بسامد (Frequency)؛ هر کدام از این مؤلفه‌ها، ابزارهایی هستند برای بررسی چگونگی بازنمایی زمان داستان. به گفتهٔ ریمون کنان ویژگی روایت کلامی به این است که «در آن زمان مؤلفهٔ اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شئ بازنموده (حوادث داستانی) به‌حساب می‌آید؛ بنابراین در فرایند گاه‌شماری میان داستان و متن معنا پیدا می‌کند» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ٦۲).

در سال‌های اخیر، رمان‌نویسان ایرانی به‌ویژه در حوزهٔ ادبیات پایداری و آیینی، تلاش کرده‌اند پیوندی میان مفاهیم دینی و مسائل اجتماعی و روان‌شناختی پیدا کنند. مریم بصیری به‌عنوان یکی از نویسندگان موفق با خلق آثاری توانسته در زمینهٔ داستان‌های آیینی و مذهبی بدرخشد. وی در اول اسفند ۱۳٤۸ در شهر ارومیه به دنیا آمد و از همان جوانی فعالیّت حرفه‌ای خود را با نویسندگی و روزنامه‌نگاری آغاز کرد. کارنامهٔ ادبی او بسیار پربار و متنوع است. او بیش از ٤۰ اثر منتشر کرده است. از جمله «*جان فیروزه جان*»، «*مردی که همه چیز می‌دانست*»، «*عروس قریش*»، «*شب‌های حرم‌خانه*»، و رمان «*دخیل عشق*» که یکی از نمونه‌های موفق در زمینهٔ ادبیات آیینی است. رمان *دخیل عشق* در قالبی زنانه‌نگر، تجربه‌ای فردی از توسل و عشق را در بستر اجتماعی – مذهبی روایت می‌کند. حوریه، شخصیت اصلی داستان، نماد زن ایرانی است که در دل جنگ و پس از آن، به دنبال معنابخشی به رنج‌های خود در پرتو اعتقاد و توسل به امام رضا (ع) می‌رود. این رمان، تلفیقی از سبک رئالیسم روان‌شناختی و فضای آیینی‌ست و تلاش دارد با بهره‌گیری از تکنیک‌های مدرن روایت، درون‌مایه‌ای دینی را با زبانی ملموس و انسانی به مخاطب منتقل کند.

باتوجه به پیچیدگی‌های زمانی در روایت *دخیل عشق*، به‌ویژه در زمینه استفاده از تکنیک‌های زمان‌پریشی، این رمان بستری مناسب برای بررسی ساختار زمانی از منظر نظریهٔ ژرار ژنت به وجود می‌آورد. این جستار با رویکردی توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر نظریهٔ زمان ژرار ژنت، تلاش دارد به این پرسش پاسخ دهد که ساختار زمانی رمان

دخیل عشق چگونه است؟ و عناصر نظم، تداوم و بسامد چه نقش و کارکردی در شکل‌گیری روایت، شخصیّت‌پردازی و انتقال درون‌مایه‌های آیینی این رمان دارند؟

۱-۱.پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ زمان روایت ژرار ژنت در تحلیل روایت‌های ادبی در دهه‌های اخیر موردتوجّه پژوهندگان زیادی قرار گرفته است. با وجود انجام برخی پژوهش‌ها درخصوص رمان دخیل عشق، تمرکز عمدهٔ آن‌ها بر موضوعاتی همچون شخصیت‌پردازی، رویکرد زنانه‌نویسی، ساختار پیرنگ یا تحلیل محتوایی بوده است (بیگ‌زاده و احمدی، ۱۳۹۹؛ نورایی و امامی، ۱۳۹٦). هرچند در بعضی از این مطالعات، به عنصر زمان به‌صورت گذرا اشاره شده است، اما تاکنون بررسی جامعی بر اساس چارچوب نظری منسجم ژرار ژنت، شامل سه‌گانهٔ نظم، تداوم و بسامد، به‌گونه‌ای نظام‌مند، مستند و مصداق‌محور درباره این اثر صورت نگرفته است، امّا در این زمینه به چند مورد پژوهشی که با این موضوع ارتباط غیرمستقیم دارند، اشاره می‌شود. سحر حسینی (۱۳۹٤) در پایان‌نامه کارشناسی خود با عنوان *تحلیل ساختار و محتوای نثر داستانی کودک و نوجوان در آثار مینو کریم‌زاده، فریبا کلهر، افسانه شعبان‌نژاد* به مقایسهٔ آثار این سه نویسنده پرداخته و مسائلی چون طرح و عناصر سازندهٔ آثار، پیرنگ و ساختار آن، حادثه‌پردازی، توصیف صحنه، نقد لحن، گفت‌وگو، زاویهٔ دید، شخصّیت‌پردازی و توصیف ویژگی‌های رفتاری و ظاهری شخصّیت‌ها را بررسی کرده است. علی قاسم‌زاده و فضل‌الله خدادادی (۱۳۹۸) در کتابی با عنوان *بوطیقای روایت در ادبیات داستانی* به تحلیل ساختاری داستان‌های کودک و نوجوان پرداخته و با استفاده از نظریّه‌های روایت‌شناسی ساختارگرا، به واکاوی ساختاری- معنایی ادبیات کودکان پرداخته‌اند و در پی کشف قوانین حاکم بر دستور زبان روایت در ادبیات کودکان هستند. زهرا ملک‌زاده و همکاران (۱۳۹٤) در مقاله‌ای باعنوان «روایت‌شناسی باغ کیانوش اثر علی اصغر عزتی پاک» با تحلیل محتوای مضمونی و توجّه به ساختارهای داستان، بیان می‌دارند ادبیات داستانی با توجه به ویژگی‌های ذاتی خود و به‌ویژه در ارتباط با مخاطب نوجوان، در نهادینه کردن اندیشه‌ها و الگوسازی برای این گروه سنی نقش مؤثری دارد و ساختار روایت‌شناسانه در حوزهٔ طرح و پیرنگ، کانونی‌سازی، زمان، شخصّیت‌پردازی و سطوح روایی و شگردهای روایی متن را بررسی می‌کند. محمود رنجبر و همکاران (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی ساختاری عنصر زمان بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقّدس» با استفاده از الگوی زمانمندی روایت ژنت و شیوه داستان‌نویسی، جایگاه داستان‌نویسی معاصر ایران را ارزیابی و به دستور زبان مشترکی دست پیدا کرده است. درباره داستان مورد بررسی نیز باید متذکر شد که به‌غیر از نقدها و سخنان روزنامه‌نگارانه در برخی نقدنامه‌ها و سایت‌های ادبی، تاکنون تحقیق علمی و دانشگاهی مستقلی دربارهٔ این روایت انجام نشده است و هیچ‌کدام از پژوهش‌های انجام شده از نظریّهٔ ژنت برای تحلیل روایت‌شناسی اثر موردبحث استفاده نکرده‌اند؛ لذا این تحقیق با توجّه به مؤلفه‌های زمان روایت ژنت در داستان آیینی جنبه نوآوری دارد.

۲.زمان روایی

ساختارگرایی نام یک علم خاص نیست؛ بلکه روشی نوین است که از اوایل قرن بیستم به تمام علوم گسترش پیدا کرد. این رویکرد به بررسی قوانین حاکم بر ساختارها می‌پردازد. ایگلتون در این زمینه می‌نویسد:

ساختارگرایی بررسی شعر را دگرگون کرد، در بررسی داستان نیز انقلابی را به وجود آورد و علم ادبی جدیدی را به نام روایت‌شناسی (Narratology) پایه‌گذاری کرد که افرادی چون آ. ج گریماس (A. j. Gerimas) نشانه‌شناس لیتوانیایی، تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov) بلغاری و ژرار ژنت (Grard Genette) فرانسوی، کلود برمون (Claude Bremond) روایت‌شناس ساختارگرا و رولان بارت (Roland Barthes) فرانسوی چهره‌های برجسته آن به شمار می‌روند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۳)

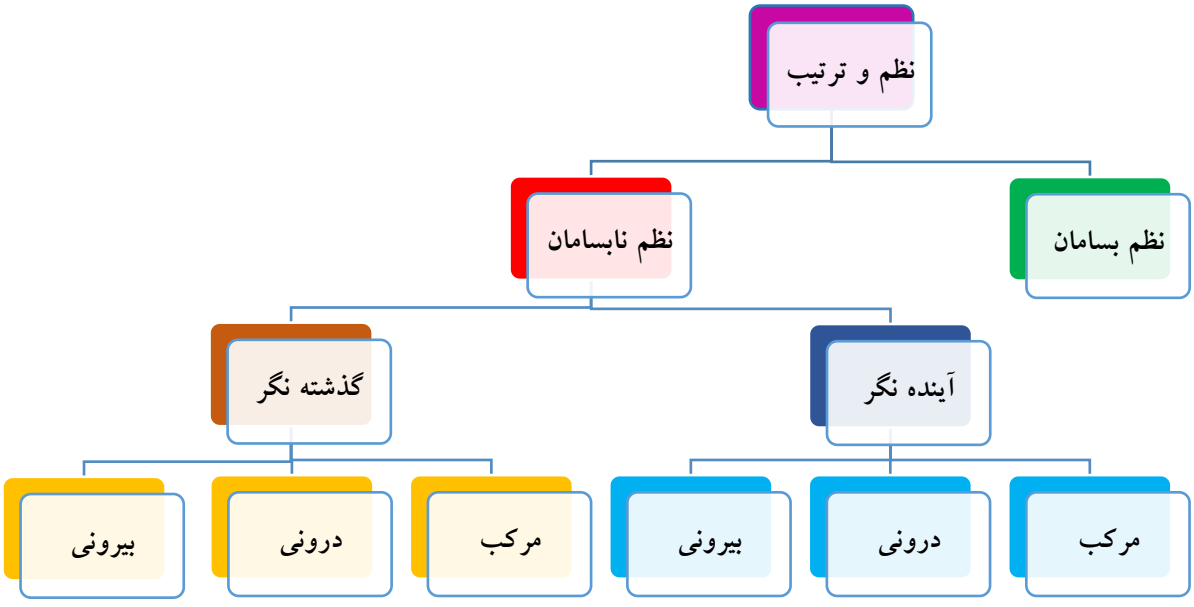
روایت بدون زمان هیچ معنایی ندارد. عنصر زمان نه فقط درون‌مایهٔ مکرر داستان‌های روایی است، بلکه عنصر تأثیرگذار داستان در یک متن است. ویژگی اصلی روایت کلامی آن است که زمان مؤلفه اصلی کارکردی (زبان) و شیء بازنمود (حوادث) داستان محسوب می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ٦٢).

ژرار ژنت ناهماهنگی‌های زمان روایت و داستان را در سه محور نظم و ترتیب، تداوم و بسامد دسته‌بندی می‌کند.

۳. نظم و ترتیب

از مهم‌ترین عواملی که در مورد زمان مورد توجه نظریه پردازان قرار گرفت، بحث توازی و تطابق میان زمان داستان و زمان سخن است که به گسست زمانی منتهی می‌شود. زمانی این تطابق کامل میسر می‌شود که زمان داستان و زمان سخن هم‌اندازه باشند که چنین مسئله‌ای بسیار کم اتفاق می‌افتد. این مسئله بیشتر از هر چیزی به جهت‌گیری تک‌خطی نشانه‌ای زبان و بعد چندخطی زمان داستان برمی‌گردد (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۱). ژنت تمام این ناهماهنگی‌ها و گسستگی در زمان را با عنوان زمان‌پریشی مطرح می‌کند و معتقد است زمان‌پریشی می‌تواند به زمان گذشته و آینده دلالت کند، خواه با فاصله بیشتر از زمان حال یا کمتر (Genette, 1980: 48). وی نظم و ترتیب در داستان را این‌گونه تقسیم‌بندی می‌کند:

_ نمودار نظم و ترتیب در داستان



همان‌طور که در جدول نشان‌داده‌شده، نظم و ترتیب نابسامان به دو گروه گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم می‌شود.

۳-۱. گذشته‌نگر

گذشته‌نگر خود به دو دستهٔ درونی، بیرونی و مرکب تقسیم می‌گردد.

۱-۱-۳. گذشته‌نگر بیرونی

در گذشته‌نگر بیرونی راوی از گذشته‌ای سخن می‌گوید که پیش از نقطهٔ آغاز اولین روایت اتفاق افتاده باشد. این گذشته‌نگر دورهٔ زمانی پیش از رویدادهای اصلی را در بر می‌گیرد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ٦٧)؛ اما برای روشن شدن ماجرا ضروری است. گذشته‌نگر بیرونی، از دخالت در روایت اصلی پرهیز می‌کند؛ زیرا کارکرد آن تکمیل روایت و آگاهی دادن به خواننده از گذشته است، اما گذشته‌نگر درونی احتمال تداخل با روایت اصلی را دارد. در ابتدای داستان دخیل عشق آمده است:

> زمستان بود که آوردنش. آمبولانس در حیاط بود و تا برانکارد را بیاورند داخل، برف حسابی کلاه و شال‌گردن سبز جوان را سفید کرده بود. تک پسر بود و دانشجوی‌ترم سوم مهندسی که باوجود مخالفت پدرش به جبهه رفته بود. سامانی که کارهای پذیرشش را می‌کرد، می‌گفت مرد همراهش گفته مادرش مرده و دیگرکسی نیست تا در خانه مواظب او باشد (بصیری، ١٣٩٦: ١٦).

در اینجا راوی به گذشته‌نگری می‌پردازد و به زمانی باز می‌گردد که سیدرضا را پس از فوت مادرش به آسایشگاه آورده بودند و هدف اصلی، آگاهی خواننده از رخدادهای پیشین است. همان صفحه راوی از نیت حوریه می‌گوید: «از اهواز که برگشت فقط یک شوخی بود؛ اما بعد از جنگ با خودش شرط کرده بود، شوهرش حتماً جانباز باشد» (همان: ١٤). با این آغاز خارج از اولین روایت داستان، ماجرای سیدرضا و حوریه به هم گره می‌خورد، اما در ادامه آن دو سرنوشتی متفاوت دارند. در جایی دیگر راوی از رنج ازدواج خواهر حوریه می‌گوید و مادرش با گلایه، در قالب دیالوگ از گذشته این‌چنین سخن می‌گوید: «چقده به این بابات گفتم دلم رضا نمی‌ده به غریبه‌ها دختر بدیم. گفت حاج‌آقا مرد خوبیه، هر ماه میاد زیارت. کلی تو نیشابور زمین و ملک داره، حالا که نیت کرده از نوکرای آقا عروس بیاره» (همان: ٢١). راوی با شاخ و برگ دادن به داستان، صحنه و فضا را برای خواننده ترسیم می‌کند. او در قسمت‌های مختلف با بیان خاطرات جانبازان از زبان شخصیّت‌ها، به گذشته‌ای خارج از روایت اصلی اشاره می‌کند؛ یکی از رزمندگان چشمش به‌جای خالی پایش می‌افتد، نفس عمیقی می‌کشد و می‌گوید:

> اون روز خیز رفتم تو یه چاله. ترکش و گلوله می‌خورد تو باتلاق؛ و همین‌طور لجن، خون، پوست و گوشت رفقام رو پرت می‌کرد رو سر و روم. یک اوضاع که آروم شد؛ ضامن دو تا نارنجکی رو که داشتم با دندون کشیدم و دودستی پرت کردم طرفشون (همان: ٥٧).

این فلش‌بک‌ها در سیر اصلی داستان ضروری نیستند و حذف آنها آسیبی به روایت نمی‌زند. ژنت دربارهٔ این جابه‌جایی‌های زمانی بیان می‌کند که هدف، تکمیل روایت اصلی و آگاهی خواننده از فضای داستان است .در رمان دخیل عشق گذشته‌نگر بیرونی ۲۸ بار در صفحات ۱۲، ۱۳، ١٤، ١٦، ٢٠، ٢١، ٣٣، ٣٦، ٥٧، ٩٨، ١٠٠، ١٠٢، ١٠٧، ١١١، ١١٢، ١١٧، ١٢٦، ١٢٧، ١٤٠، ١٥٧، ١٩١، ٢٢٣، ٢٢٥، ٢٤٣، ٢٨٣، ٢٩٥، ٣٠٣ و ٣٤٦ روی داده است.

۲-۱-۳. گذشته‌نگر درونی

در گذشته‌نگر درونی، راوی به رویدادی از گذشته باز می‌گردد که پس از آغاز روایت رخ داده، اما در جایگاهی غیرمنتظره یا تکرارشونده نقل می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷ :٨٦). این شگرد روایی، بر اساس نظریه ژنت، شکلی از «آنیسکرونی» یا زمان پریشی است و برای ایجاد پیوندهای علّی و جهت‌دهی به تفسیر خواننده به‌کار می‌رود. در رمان

«دخیل عشق»، این تکنیک در خدمت گفتمان آیینی است. فلاش‌بک به آرزوی شهادت حوریه که می‌گوید: «اون موقع من بر عکس همهٔ دخترهایی که عشقشون شوهرکردن و گلدوزی روی بقچهٔ جهیزیه شون بود آرزوم این بود که برم شهید بشم» (همان: ۱۱۵)، زمینه اعتقادی و روان‌شناختی نذر او برای ازدواج با یک جانباز را می‌سازد. این بازگشت، علت تصمیم او را در گذشته شخصیّت ریشه‌دار کرده و پیوند میان شهادت، ایثار و ازدواج آیینی را نشان می‌دهد. بازگشت به اعتراضات پدر سیدرضا در صحنه‌ای که «دلش می‌خواهد مثل همان وقت‌ها که سر رضا و مادرش داد می‌کشید؛ فریاد بکشد که رضا به جای جبهه رفتن، باید در بهترین دانشگاه‌های دنیا درس بخواند» (همان: ۹۹)، تقابل گفتمان‌های ارزشی، پیشرفت دنیوی و جهاد، را برجسته می‌سازد. این گذشته‌نگر، جهان‌بینی حوریه و راوی را برتر نشان داده و تقدیر شخصیّت را بر پایه انتخاب آگاهانه توجیه می‌کند. روایت توسل سید رسول در حرم که می‌گوید: «شبی که تو حرم قرار صحبت گذاشته بودی؛ بعد رفتنت، رفتم زیارت. خودم رو چسبوندم به در حرم و زار زدم... ضامن آهو چه زود واسطه شد و خدا خواستهٔ من رو داد» (همان: ۳۰۳)، علت ماورایی پیوند زناشویی را فاش می‌سازد و ازدواج را تحقق خواست الهی نشان می‌دهد. کارکرد این گذشته‌نگرها فراتر از پر کردن خلأهای روایی است؛ با چینش، «منطق علّی آیینی» را جایگزین توضیحات روان‌شناختی یا جامعه‌شناختی می‌کنند. بسامد این تکنیک (٤١ مورد) گواه هدایت خواننده به سوی پذیرش جهان‌بینی اثر است؛ بنابراین، زمان‌پریشی درونی، سازوکاری ایدئولوژیک است که گذشته را می‌سازد تا حال و آینده داستان را معنادار، مقدر و مقدس نمایان کند.

۳- ۱- ۳. گذشته‌نگر مرکب

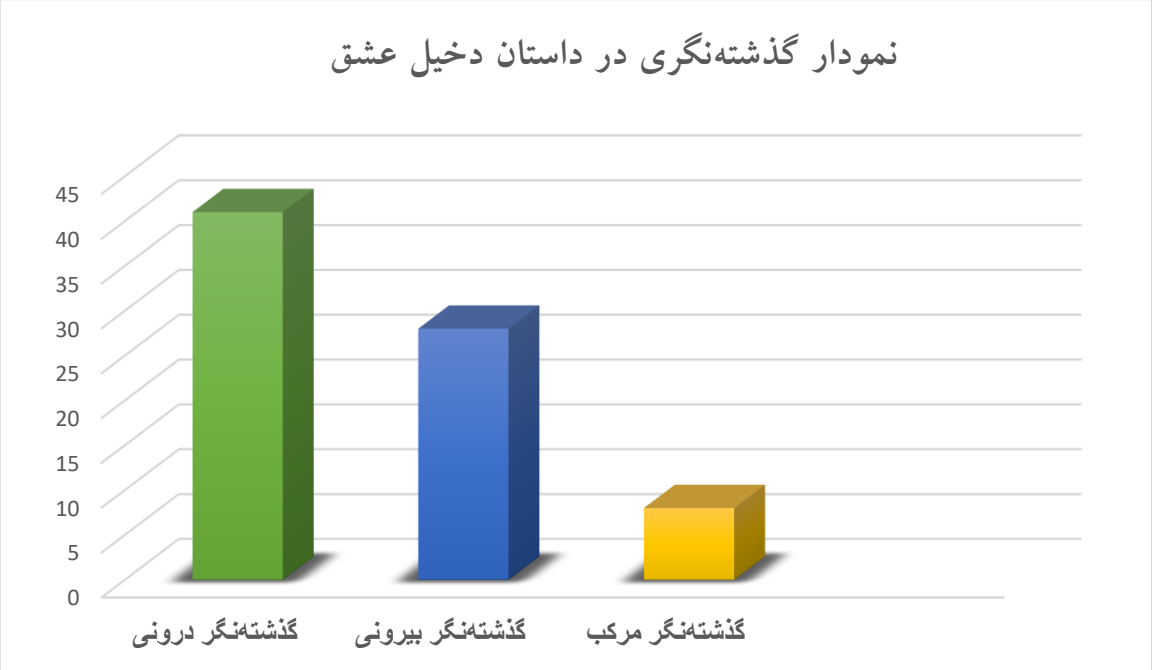
زمانی که روایت به گذشته عقب‌گرد می‌کند، گاه پیش می‌آید روایتی که به‌ظاهر از آغاز اولین روایت پیش‌تر بیان شده اما در مراحل بعد در داستان به اولین روایت متصل می‌شود یا از آن جلوتر هم می‌رود، یا به تعبیری قبل از رخداد اصلی داستان اتفاق افتاده؛ اما بعداً به درون داستان پرش می‌کند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ٦٧). به این نوع زمانپریشی گذشته‌نگر مرکب می‌گویند. نمونهٔ مهمی از این نوع، روایت خواستگاری ناموفق پرویز از حوریه است که در ابتدا صرفاً یک خاطره تلقی می‌شود، اما در ادامه، راوی از تأثیرات روانی آن بر رابطهٔ حوریه و خواهرش پرده برمی‌دارد: در بخشی از داستان این‌چنین به صحبت‌های پرویز اشاره می‌کند: «اگه یه بله به ما داده بودی الان تو ویلای خودم عین ملکه جولون می‌دادی و مجبور نبودی تو اون خراب‌شده خودت رو داغون کنی» (بصیری، ١٣٩٦: ٤٥) حوریه در این تقدیر خودش را مقصر می‌داند «هر وقت که خواهرش از بدی‌های پرویز می‌گوید؛ حالش دگرگون می‌شود. فکر می‌کند اگر او پا پس نمی‌کشید، خواهرش مجبور به ازدواج نمی‌شد» (همان: ۳۳)

در ادامه داستان نیز با روایت‌هایی از این نوع مواجه می‌شویم. برای مثال درگذشته، پدر حوریه آرزو داشته پسری سربه‌راه داشته باشد که در آینده بتواند او را به جبهه بفرستد یا او را مثل خودش خادم حرم امام رضا (ع) کند، این روایت در زمان گذشته که پدرش زنده بود، اتفاق افتاده است؛ اما در زمان حال داستان روشن می‌شود:

> مشدی اون‌قده که دلش پسر می‌خواست زنده نموند تا بزرگ‌شدن اون رو ببینه... روبه‌روی عکس شوهرش می‌ایستد و آهی دیگر می‌کشـد. – چقده زمان جنگ دعا می‌کردی خدایا کاش این پسـر بزرگ بود و می‌فرسـتادمش تو راهت شهید شه. اون وقت همین پسر، نه درس خوند. نه سربازی رفت، نه رفت دنبال یه کاردرست و حسابی (همان:٥٤).

در اینجا، فلاش‌بک گذشته تبدیل به گره‌ای روانی در زمان حال می‌شود. ساختار مرکب این نوع زمان‌پریشی، روایت را چندلایه و پیچیده می‌سازد و خواننده را با وجوه ناگفته شخصیّت‌ها آشنا می‌کند.

گذشته‌نگر مرکب در داستان *دخیل عشق* ۸ بار رخ‌داده که در صفحات ١٦، ٩٦، ٥٤، ١٢٧، ٢٦١، ٣١٦ و ٣٣٧ مشاهده شد.



در رمان *دخیل عشق* زمان‌پریشی به یک سازوکار اصلی روایت‌شناسی تبدیل می‌شود که در خدمت ایدئولوژی آیینی اثر عمل می‌کند. نویسنده با زیرپا گذاشتن نظام خطی زمان، از طریق گذشته‌نگر و آینده‌نگر، یک منطق علّیت قدسی را جایگزین توالی طبیعی رویدادها می‌سازد. در این منطق، اراده الهی، نذر و مشیت، به‌عنوان محرک‌های غایی عمل، جایگزین انگیزه‌های صرفاً روان‌شناختی یا اجتماعی می‌شوند.

۳- ۲. آینده‌نگر

آینده‌نگر به‌نوعی از روایت اطلاق می‌شود که در آن راوی به آینده می‌رود و اتفاق‌هایی را در داستان نقل می‌کند که قبل از زمان وقوعش رخ داده است. این نوع از روایتگری بیشتر در اول‌شخص اتفاق می‌افتد چرا که در این نوع طبیعی‌ست که راوی گهگاهی به اتفاقات بد که به زمان حال خود نزدیک‌تر است جهش کند (تولان، ١٣٨٦: ٨٦). به اعتقاد ژرار ژنت و ریمون کنان زمانپریشی آینده‌نگر مخصوص روایت‌های مذهبی است (قاسمی‌پور،١٣٨٧: ١٣٤). در این نوع روایت، گویی زمان داستان از زمان روایت پیشی می‌گیرد. در آینده‌نگر هم مانند گذشته‌نگر سه دسته بیرونی، درونی و مرکب داریم.

۱-۲-۳. آینده‌نگر بیرونی

در آینده‌نگر بیرونی آینده‌ای روایت می‌شود که به سیر داستان ربطی ندارد و درواقع وارد یک داستان دیگر می‌شود و از چارچوب کلی داستان خارج می‌شود (ریمون کنان،١٣٨٧: ٦٩). در داستان *دخیل عشق* ما آینده‌نگر بیرونی را به شکل‌های مختلفی می‌بینیم. در جایی مادر حوریه به پیش‌گویی دست می‌زند و از ترس‌هایش می‌گوید: «چه معلوم یهو دیدی رفتنی شدم و حوریه موند و حساب و کتاب مشدی و برادر و خواهراش...» (بصیری، ١٣٩٦: ٩٩) یا در قالب دعا آینده‌نگری این‌گونه روایت می‌شود:

حوریه دهانش را شـیرین می‌کند و دعا می‌کند همه حالشـان خوب خوب شـود. حشـمت بتواند شـبی بخوابد و قالیچه‌اش را تمام کند و ببرد حرم. تخریبچی تمام بدهی‌هایش را بدهد. داماد مصـطفی کار پیدا کند. عروس غواص طلاق نگیرد. کتاب باباعلی چاپ شود. کار تحقیقات فرمانده روبه‌راه شود... (همان: ۱۸۹–۱۹۰).

و گاهی به‌صورت واگویه (گفتگوی درونی) بروز می‌کند: «می‌ترسد عمو یا کس دیگری باز آنها را ببینند و برای رضا خبر ببرد که دکتر با آن کلهٔ کچلش، قیافهٔ جوان‌های عاشـق‌پیشـه را گرفته...» (همان:۱۹) حوریه با ترس همیشـه از آینده‌ای سخن می‌گوید که اکثر اوقات به وقوع نمی‌پیوندد. او از رویارویی با دکتر آسایشگاه همیشه ترس دارد

> باز موقع آمدن دکتر که می‌شود، سردرد حوریه بیشتر می‌شود؛ و درد در آنی تا آخرین مهرهٔ کمرش کشیده می‌شود. دیگر تصـمیمش را گرفته اسـت. اگر باز بخواهد حرفی بزند و یا نگاهش را به او بدوزد؛ خجالت را کنار می‌گذارد و سرش داد می‌کشد؛ شاید هم هلش بدهد طرف دیوار... (همان:۲۳)

اما هیچ‌کدام از این تصـورات حوریه در سـیر داسـتان اتفاق نمی‌افتد. حوریه از آرزوهایش می‌گوید «می‌خواسـت با رضا به همهٔ خواسته‌هایش برسد. می‌خواست رضا حتی شده یک روز هم مرد زندگی او می‌شد تا کسی نمی‌گفت چرا ازدواج نمی‌کند» (همان:۱۳۷). چنین پیش‌گویی‌هایی فضـای تعلیق روانی در روایت ایجاد می‌کنند و در راسـتای نمایش، اضـطراب‌های زنانه و خانوادگی را برجسـته می‌کنند. این سـاختار، به‌ویژه در متون آیینی که میان ایمان و اضطراب در نوسان هستند، کاربرد قابل‌توجهی دارد. در داستان *دخیل عشق* ۱۵ بار آینده‌نگر بیرونی رخ‌داده که در صفحات ۸، ۹، ۱۶، ۱۷، ۱۹، ۲۳، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۹۹، ۱۰۷،۱۲۲، ۱۳۷، ۱۸۹ و ۳۵۰ مشهود است.

۲-۲-۳. آینده‌نگر درونی

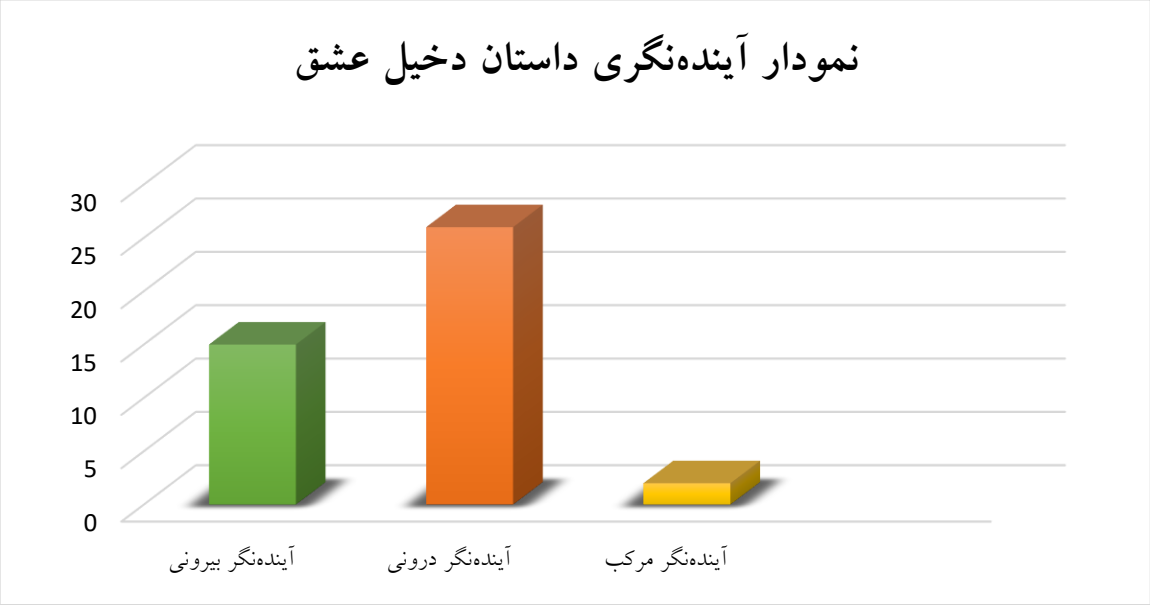
اگر راوی از آینده‌ای صحبت به میان آورد که مستقیماً به شخصیّت اصلی داستان و سیر داستان در ارتباط باشد زمان پریشـی از نوع آینده‌نگر درونی اسـت (Genette, 1980: 88). آینده‌نگر درونی زمانی اتفاق می‌افتد که آینده‌نگری در قالب داستان قرار بگیرد. یعنی اگر در طی داستان یک مسئله‌ای را پیش‌بینی می‌کند آن مسئله حتماً اتفاق بیفتد. برای مثال در داسـتان دخیل عشـق حوریه با خودش عهد کرده که در آینده با یک سـید جانباز ازدواج کند که در مسـیر داستان هم به واقعیّت می‌پیوندد و در نهایت با سید رسول (در روند همین داستان می‌فهمد که جانباز است) ازدواج می‌کند. این خود نمونهٔ آینده‌نگری درونی است. این ساختار یادآور منطق روایات دینی است که در آن نیت خالص، صـبر و توسـل به نتیجهٔ مطلوب منتهی می‌شـود. آینده‌نگری درونی در این رمان، پیوند معناداری میان زمان روایی و تقدیر الهی برقرار می‌کند.

راوی از رنج‌هایی سـخن به میان می‌آورد که قرار اسـت آینده را شـکل دهند: «حوریه با خودش لج کرده بود، دیگر هیچ‌چیز برایش مهم نبود. خودش خواسته بود جهاد کند، پس باید همه چیز را از اول می‌ساخت. باید رنگ و روی خانه را عوض می‌کرد» (بصیری،۱۳۹۶: ۹۹) حوریه گاهی از حسرت‌هایش دم می‌زند «کاش پول داشت و می‌توانست برای بچه‌ها تلویزیونی بزرگ بخرد تا سرشان را در خانه گرم باشد» (همان: ۲۶۱) و در مسیر داستان می‌بینیم که این آینده‌نگری به حقیقت می‌پیوندد و او برای بچه‌های سید رسول تلویزیون رنگی می‌خرد. در ادامه حوریه با همسرش باید به اهواز برود تا شـاید سـندی پیدا کند و جانباز بودن سـید رسـول اثبات شـود «گفتم که می‌ریم اهواز» (همان: ۳۰۶) و او همان‌طور که پیش‌بینی کرده بود زمانی که به اهواز می‌رود شـواهدی را پیدا می‌کند که می‌تولند جانباز بودن همسرش را اثبات کند. در داستان *دخیل عشق* ۲۶ بار آینده‌نگری درونی در صفحات ۱۶، ۴۰، ۴۱، ۱۹۸، ۱۹۹،

۲٤۱،۲٤۲، ۲٦۱، ۲۹٦، ۳۰٤، ۳۰٦، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۲۵، ۳۲٦، ۳۲۷، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳٤، ۳٤۰، ۳٤۳، ۳٤٤، ۳٤۵، ۳٤۷ و ۳۵۰ دیده شد.

۳-۲-۳. آینده‌نگر مرکب

گاهی هم آینده‌نگری به‌ظاهر بیرونی به نظر می‌رسد؛ اما در آینده به سیر اصلی روایت متصل می‌شود و در ادامه داستان، خواننده متوجه می‌شود موضوع داستان آن‌طور که او فکر می‌کرده پیش نمی‌رود و قرار است پایان به شکل دیگری رقم بخورد. به این شیوه، آینده‌نگری مرکب می‌گویند. در واقع می‌شود گفت: آینده‌نگر مرکب ترکیبی از آینده‌نگر درونی و بیرونی است (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ٦۹) مانند خواستگاری زهره برای عمویش سید رسول که در ابتدا مخاطب فکر می‌کند سیر داستان از تصوراتش دور شده و حوریه دیگر با یک سید جانباز ازدواج نمی‌کند، اما اینطور نیست. یا در آنجا که حوریه با بیماری اعصاب و روان سید رسول مواجه می‌شود خواننده حس می‌کند رسول بیمار روانی است؛ اما بعداً در ادامهٔ داستان متوجه می‌شود که او جانباز بوده که حتی خودش هم خبر نداشته است. آینده‌نگری مرکب در داستان *دخیل عشق* ۲ بار اتفاق افتاده است.

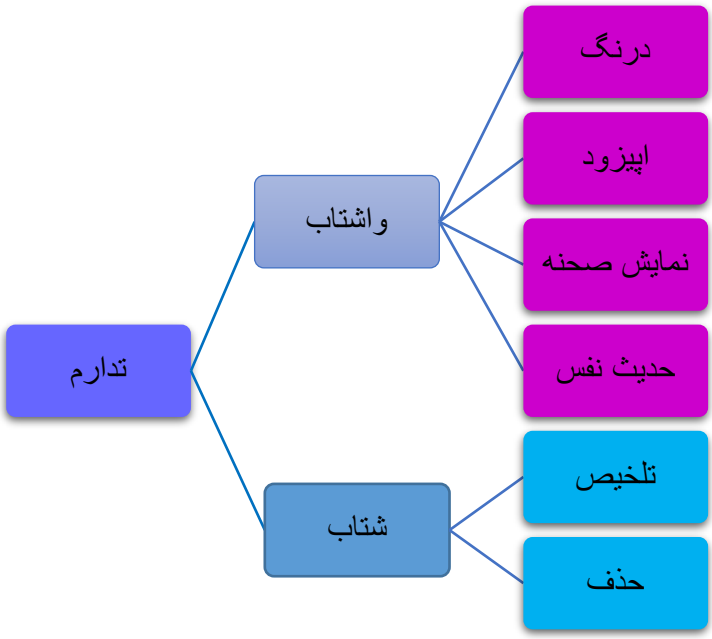


تحلیل نظم زمانی در رمان *دخیل عشق* نشان می‌دهد که نویسنده با به‌کارگیری هوشمندانهٔ انواع زمان‌پریشی، روایتی پویا، چندلایه و منطبق بر فضای آیینی خلق کرده است. گذشته‌نگری‌های تکرارشونده، به‌ویژه از نوع درونی، به خواننده امکان می‌دهند تا به عمق روان‌شناختی شخصیّت‌ها دست یابد. آینده‌نگری‌ها نیز با ایجاد تعلیق یا پیش‌نمایش‌های معنوی، خط زمانی داستان را با توسل به باورهای مذهبی گره می‌زند. این نوع طراحی زمانی، روایت را از سطح خطی صرف فراتر می‌برد و آن را به روایتی آیینی تبدیل می‌کند که در آن، زمان نه‌تنها بستر روایت، بلکه خود به‌وجود آورندهٔ معناست.

٤. تداوم / دیرش

دومین موضوعی که در نظریهٔ زمان ژرار ژنت بدان پرداخته می‌شود تداوم یا دیرش زمانی است. اصلی‌ترین عنصر، زمان تداوم است. برتنز (۱۳۸۸: ۱۰۰) می‌گوید تداوم، رابطهٔ بین یک اتفاق است که در دنیای واقعی رخداده و آن مدت زمانی که راوی آن را در داستان بیان می‌کند. درواقع راوی می‌تواند یک اتفاق که در دنیای واقعی رخداده را به

شکل‌های مختلفی روایت کند. به گفتهٔ ژرار ژنت (1980: 94) می‌توان کل زندگی یک شخصیّت را در چند سطر خلاصه کرد یا اینکه می‌توان صد صفحه را به توصیف یک صحنه اختصاص داد. در رمان *دخیل عشق*، بازنمایی زمان داستانی با شدت و ضعف روایی متغیری همراه است. در بخش‌هایی از روایت، نویسنده با تأکید بر توصیف، واگویه، و نمایش صحنه از سرعت روایت می‌کاهد و خواننده را در فضای ذهنی و عاطفی شخصیّت‌ها غرق می‌کند. در بخش‌هایی دیگر، از طریق حذف و تلخیص، روایت به‌سرعت از رویدادها عبور می‌کند. این تنظیم سرعت، به‌ویژه در متن‌هایی با درون‌مایه آیینی، نقشی بنیادین در القای حس معنوی، صبر و تأمل در قبال پاداشی اُخروی دارد.



٤- ١. واشتاب

گاهی شتاب در داستان بسیار کند پیش می‌رود که از آن با عنوان شتاب منفی یاد می‌کنند. یعنی سخن روایی داستان از زمان داستان طولانی‌تر می‌شود و فرایند آن این‌گونه است که بخش طولانی از متن داستان به لحظهٔ کوتاهی از زمان داستان اختصاص‌داده‌شده است (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷: ۱۳۷). واشتاب (Duration) انواعی دارد مهم‌ترین نمونه‌های آن عبارات‌اند از: درنگ توصیفی، اپیزود، نمایش صحنه، حدیث نفس.

١-١-٤. درنگ / گسست

یکی از ابزارهای شتاب منفی در داستان درنگ (Pause) به‌قصد توصیف است. یعنی زمان داستان از حرکت باز می‌ایستد و راوی به توصیف مکان‌ها، احساسات و شرایط روحی شخصیت‌ها با ذکر دقیق جزئیات می‌پردازد (چتمن، ۱۳۹۰: ۸۹). این عمل در واقع باعث می‌شود که خواننده از طولانی‌شدن متن احساس ملال نداشته باشد و همچنان پیگیر داستان باشد. در بخشی از داستان *دخیل عشق*، زهره آنجایی که از جواب خواستگاری عمویش از حوریه ناامید می‌شود «از عمق نگاه مرد می‌خواند که باز نتوانسته حرفش را بزند و تمام زحمت‌های او را بر باد داده و چراغ امیدش را خاموش کرده است» (بصیری،١٣٩٦: ١٥٥) یا در بخشی دیگر از داستان آمده است حوریه می‌رود که فنجان‌ها را بشوید «می‌شوید و فنجانی از روی تپهٔ آرزوهایش به درهٔ خیال‌هایش پرت می‌شود و می‌شکند. مادر از سرخی گونه‌های

دختر، فهمیده حسابی کلافه شده است، هیچ نمی‌گوید» (همان: ۱۲۹). هدف از این درنگ، تغییر کانون روایت از پیشروی کنش به مکث برای آشکارسازی وضعیت روانی و درونی شخصیّت است. این گسست زمانی، لحظه‌ای از تعلیق عمل ایجاد می‌کند تا فضایی برای برجسته‌سازی تقابل میان احساسات شخصی (مانند ناامیدی یا کلافگی) و ساختارهای تقدیرگرایانه داستان فراهم آورد و زمینه را برای تفسیری آیینی از رویدادها مهیا کند.

زمانی که خواننده با داستان دخیل عشق آشنا می‌شود خوب می‌داند که درد حوریه درد رضاست. همان رضا که نگاهش همیشه به سقف است و آسمان بالای آن. دختر هم در آسمان دنبال ستاره‌های سرگردانی می‌گردد که ستارهٔ رضا در میان آن‌ها گم شده است. ستارهٔ رضا گم شده اما می‌داند، می‌داند شبی آن ستاره پیدایش خواهد شد و با نور زیبایش بر قلب او فرود خواهد آمد. (همان: ۵۵) گاهی راوی برای شکل‌دادن فضا برای مخاطب به توصیف یک صحنه می‌پردازد.

> بهجت خانم ملافه‌ها را جمع می‌کند و می‌برد. آقا وحید با آن قد بلندش دولا می‌شود تا میز چرخان صبحانه را از آسانسور بیرون بیاورد. دختر دو سینی صبحانه برمی‌دارد و می‌گذارد روی میز رضا و عمران. رضا با دست چپ تکه‌ای نان برمی‌دارد و با سر آرنج دست راستش زیر لیوان را می‌گیرد و جرعه‌ای شیر می‌نوشد. (همان:۱۲)

این نحو توصیفات هرچند ممکن است گاهی ملال‌آور به نظر آید؛ اما وقتی راوی صحنه را توصیف می‌کند ذهن مخاطب با سیر داستان همسو می‌شود و فضا را ملموس‌تر درک می‌کند. در صفحات ۸، ۱۰، ۱۱، ۱٤، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۲۱ ، ۳٦، ۵۷، ٦۵، ۷۳، ۸۵، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۳۳، ۱۵۲، ۱٦۹، ۲۲۵، ۲۳۰، ۳۱۱، ۳۲۱، ۳٤٤، ۳۵٤، ۳۵٦ و ۳۵۸ شتاب منفی به شکل درنگ یا گسست دیده می‌شود. در داستان دخیل عشق، بسامد بالای توصیفات و مکث‌های روایی بر جزئیات زندگی روزمره، به روند کندشدن داستان می‌انجامد. به تعبیر ریمون کنان زمانی که عنصر زمان در داستان از حرکت باز می‌ایستد و همچنان سخن به‌پیش رانده می‌شود، مکث توصیفی اتفاق افتاده می‌افتد. (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷٤)

۲-۱-٤. اپیزود

وقتی یک داستان یا واقعهٔ مستقل به صورت فرعی در داستان روایت می‌شود، به آن اپیزود (Episode) گفته می‌شود (داد، ۱۳۸۰: ۱۹٤). هدف اپیزود، تکمیل یا تنوع داستان است. اپیزودها روند داستان را طولانی می‌کنند. در رمان *دخیل عشق*، ماجراهای جانبازان آسایشگاه با خط اصلی داستان ارتباطی ندارند؛ نویسنده با این بخش‌ها، پیرنگ اصلی را روشن‌تر می‌کند. این قسمت‌ها، گرچه بی‌ارتباط با داستان اصلی‌اند و حذف آن‌ها به پیرنگ آسیبی نمی‌زند، اما در لایه معنا، به تعمیق فضای معنوی، تقویت فداکاری و برجسته کردن مظلومیت کمک کرده‌اند؛ بنابراین می‌توان آن‌ها را اپیزودهای فرعی دانست که در بار معنایی نقش دارند.

۳-۱-٤. نمایش صحنه

گاهی شتاب داستان ثابت است که به گفتهٔ ژنت باید نسبت بین زمان متن و حجمی که اختصاص داده شده است همخوانی وجود داشته باشد؛ بنابراین می‌توان گفت: گفتگوهایی که در متن به شکل دیالوگ در بین شخصیّت‌های داستان رخ‌داده است شتاب ثابتی دارد اما باعث طولانی‌ترشدن متن می‌شود؛ چراکه جزئیات را بیان می‌کند. دیالوگ منحصربه‌فردترین شکل یک صحنهٔ نمایشی محسوب می‌شود (ریمون کنان، ۱۳۸۷ :۷۵). در داستان دخیل عشق غالباً شتاب ثابت است. گفتگوی بین حوریه و جانبازان آسایشگاه، گفتگوی بین حوریه و مادرش و خواهرهایش، گفتگوی

بین حوریه و رسول که در صفحات ۵، ٦، ۷، ۱۰، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲٦، ۳۳، ۳۵، ۳۸، ۸۷، ۱۱۰، ۱۱۵، ۱۵٦، ۲۱٤، ۲٦۲، ۲۸٦، ۳۰۵ و... این صحنه‌ها با حجم قابل‌توجهی در روایت بازنمایی شده‌اند، درحالی‌که زمان داستانی آن‌ها کوتاه است. از منظر ژنت، این تعادل به‌منزلهٔ نمود نمایشی روایت است.

٤-۱-٤. حدیث نفس

به بیان افکار و احساسات درونی شخصیت در قالب تک‌گویی، «حدیث نفس» یا «تک گویی درونی» (Monologue) گفته می‌شود. «هدف از گفتگو پی‌بردن مخاطب به افکار و علایق شخصیّت‌های داستان است این دسته از علایق مربوط به نگاه راوی داستان نیست» (خسروی، ۱۳۸۸: ۷۵) درواقع شخصیّت اصلی داستان با بیان افکار و احساسات درونی‌اش خواننده را از نیات و مقاصد خود باخبر می‌کند. «حدیث نفس فرض را بر این مسئله می‌گذارد که مخاطب حضور دارد؛ اما شخصیّت داستان با خودش سخن می‌گوید» (بیات، ۱۳۸۷: ۸۸). ازآنجایی‌که در داستان *دخیل عشق*، حوریه نقش اول داستان را به عهده داشت مدام در حال واگویه کردن با خودش است، انگار نویسنده می‌خواهد که خواننده با افکار و احساسات درونی شخصیّت اصلی داستان باخبر شود. علاوه‌بر این استفاده از عنصر حدیث نفس در داستان باعث می‌شود سرعت روایت کاهش پیدا کند (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۳۷۳) در داستان *دخیل عشق* می‌بینیم حوریه در حین کارکردن در افکار خودش غرق شده است:

> دختر همین‌طور با چاقوی دستش تندتند کار می‌کند و فکر و خیالش تندتر از دستانش، راه می‌افتد. سردرگمی حوریه! نمی‌دانی تصمیمت برای زندگی چیست؟ تا کی قرار است فقط سرت به مرکز توان‌بخشی گرم باشد و از اتفاقاتی که در خانه می‌افتد، بی‌خبر باشی؟ تا کی باید شب‌ها خواب رضا و مردان مرکز را ببینی؟ تا کی باید منتظر تصمیم‌گیری دیگران در مورد خودت باشی؟ تا کی باید... (بصیری،۱۳۹٦: ۱٤۲).

واگویه‌ها در این رمان نقشی کلیدی در بازنمایی تردیدهای اخلاقی و کشمکش‌های روحی ایفا می‌کنند. در صفحات اول داستان، زمانی که دکتر با فشارهای روانی می‌خواهد حوریه را مجبور به ازدواج با خود کند، حوریه با خودش شروع به حرف‌زدن می‌کند:

> این است جواب آن همه اشک و آهت! حالا باید بروی خانهٔ دکتر را جمع‌وجور کنی، تا آب توی دل پسرهایش تکان نخورد... باید بروی به اسم بچه‌ها، برای دکتر... آه حوریه! کاش رضا جوابت را می‌داد! کاش هوای دل ابری تو را داشت! کاش با همان دست چپش مشتی حوالهٔ دکتر می‌کرد! (همان: ۹)

این مکث‌های ذهنی، با وجوداینکه باعث کندی ریتم روایت می‌شوند، روایت را به حریم ایمان، اخلاق، و مسئولیت‌پذیری سوق می‌دهند. روایت آیینی، به اقتضای سبک آن، نیازمند همین تأملات درونی و مکاشفه‌های وجدانی است.

این نوع شتاب غالباً در صفحات ۹، ۱۷، ٤۳، ۵۸، ۹٤، ۱۰۵، ۱۳۷، ۱٤۳، ۱۷۹، ۱۸۸، ۱۹۱، ۲۲۵، ۲۳۸، ۲۵۰، ۲٦٤، ۲۷۵، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹٦، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۳۸، ۳٤۰ رخ‌داده است. استفادهٔ زیاد از این عنصر در داستان‌های بلند (تاریخی) باعث ملال‌آور بودن آن می‌شود. اما در داستانی مثل *دخیل عشق* باعث شده مخاطب با رغبت بیشتری سیر داستان را دنبال کند.

٤- ۲. شتاب

در داستان گاهی شتاب (Acceleration) خیلی سریع پیش می‌رود. یعنی مدت‌زمان طولانی از گذر زمان در یک جمله بیان می‌شود. هدف راوی از سرعت زیاد در بیان رخدادها این است که می‌خواهد از درازگویی ملال‌آور در داستان بکاهد چنین مواقعی نویسنده از بیان جزئیات چشم‌پوشی می‌کند و فقط به گذشت آن رخداد اشاره می‌کند (چتمن، ۱۳۹۰: ۷).

۱-۲-٤. تلخیص یا خلاصه

وقتی که نویسنده، رویداد موجود در یک داستان را فشرده می‌کند، طوری‌که الفاظ به کار برده‌شده برای آن داستان از خود آن رویداد خلاصه‌تر باشد، به آن تلخیص (Summary) می‌گویند. برای مثال زمانی که نویسنده کل اتفاقات زندگی سید رسول و مرگ همسر اولش و بی‌مادر شدن فرزندانش را – از زبان مادر سید رسول – در چند سطر بیان می‌کند، از تلخیص استفاده کرده است:

> این پسر رفته توی سی و شش. پونزده سال پیش براش زن گرفتیم. یه دختر داره عین پنجهٔ آفتاب، همهٔ کارهای خونه گردن اونه. دوتا پسرم داره؛ یکی ده سالشه، یکی هم امسال می‌ره مدرسه. مادرشون پارسال، زبونم لال دور از جون بچه‌هاش، دق کرد و مرد (بصیری،۱۳۹٦: ۱۲۷).

یا در جایی از داستان در گفتگوی بین عزیز و مصطفی، عزیز داستان زندگی دخترش را این‌گونه برای مصطفی بیان می‌کند: «دختر منم سه سال پیش دانشگاه قبول شد؛ اما از بس بهش گفتن به‌خاطر سهمیه قبول شده؛ قید درس خوندن رو زد و رفت شوهر کرد. حالام شوهرش از شانس نااهله» (همان:۱۵۷). در تلخیص یک دورهٔ داستانی طولانی را در بیانی کوتاه با مشخصات اصلی آن داستان به‌صورت ایجاز بیان می‌شود.

٤- ۲-۲. حذف

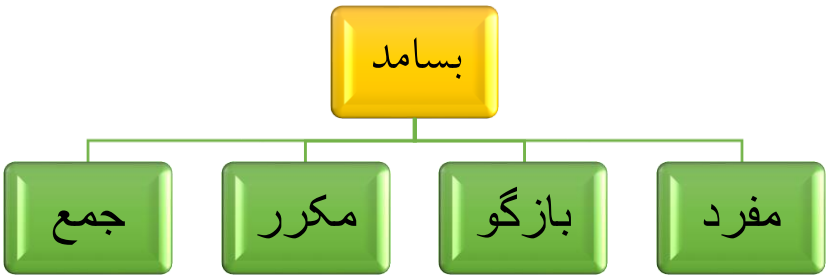
شتاب مثبت در زمان را حذف (Ellipsis) می‌گویند. یعنی زمان در داستان در حال گذر است؛ اما در روایت زمان سپری نمی‌شود در واقع حذف در دل تلخیص اتفاق می‌افتد. این عنصر در رمان‌های دورهٔ معاصر بسیار پرکاربرد است و رمان *دخیل عشق* خالی از این قائله نیست. چراکه نویسنده برای سرعت‌بخشیدن به داستان و اختصار در کلام به حوادث گذشته و حضورش در جبهه یا حضور دیگر رزمندگان آسایشگاه در جبههٔ جنگ اشاره نمی‌کند و به دوران کودکی حوریه باز می‌گردد، اما جزئیات را حذف می‌کند فقط هدف آن است ذهن خواننده درگیر کل ماجرای سرنوشت شخصیّت اصلی داستان شود. در داستان *دخیل عشق* ٦٨ مورد حذف دیده شد که از این ٦٨ مورد ۲۵ مورد آن به شکل قطع‌شدن کلام است بدین‌گونه که با علامت (...) نشان داده شده است: «عینهو عمو مراد من می‌مونه... اونم اون قده خودش رو به در و دیوار کوبید تا این که... حوریه می‌داند، می‌داند تا بهجت خانم باز ماجرای پسرش را برای او تعریف نکند آرام نمی‌شود» (بصیری،۱۳۹٦: ١٤). در اینجا، نه زمان ماجرا بازگو شده، نه گفتگو تکرار می‌شود؛ فقط نتیجه‌گیری ذهنی حوریه برجای‌مانده است. یا در جای دیگری از داستان حوریه خودش با قطع صحبت‌های برادرش زمان را کوتاه می‌کند می‌گوید: «پس تو کی میری سر خونه و زندگیت؟ چرا... حوریه نمی‌گذارد حرف برادرش تمام شود و حرف بنگاه‌دار محل را پیش بکشد» (همان: ۵۳) حذف، در کنار تلخیص به روایت، سرعت و اختصار می‌بخشد. در صفحات ۹، ۱۰، ۱۷، ٢٤، ۳۰، ۳۳، ۳٦، ۵۳، ۱۰٤، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱٤۲، ۱۵٤،

۱۶۱، ۱۶۸، ۱۷۷، ۱۸۱، ۲۲۱، ۲۵۱، ۲۵۰، ۲۵۴، ۲۵۹، ۲۶۱، ۲۷۸، ۲۸۱ و ۳۱۴، چهل و سه مورد دیگر نیز با حذف زمان مواجه هستیم.

درواقع باید گفت حذف در دل تلخیص پنهان شده است. در قسمتی از داستان خواهر حوریه با بازگشت به گذشته از خاطرات کودکی‌اش به‌صورت خلاصه یاد می‌کند: «یادش به خیر چقد بابا ما رو می‌آورد زیارت؛ چقدر آقا تقی بهمون شکلات می‌داد» (همان: ۳۶)؛ درواقع فقط بخشی از گذشته را بیان می‌کند و باقی رویدادها را حذف کرده است. در بخشی دیگر از داستان آمده است «یک ماه پیش اومدیم خواستگاری، حالا تازه الان میخواین فکر کنین؟» (همان: ۱۱۵) حذف باعث می‌شود جزئیاتی که ضروری نیست کنار برود. «برای اینام هفت هشت سال پیش رفتم دکتر، میگه احتمالاً حساسیته» (همان: ۱۶۸) سید رسول به‌جای اینکه مفصل برای حوریه داستان دکتر رفتنش را توضیح بدهد به یک جمله اکتفا می‌کند. در صفحات ۲۰، ۲۵، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۶، ۴۲، ۴۳، ۵۳، ۵۶، ۶۰، ۷۸، ۸۶، ۱۰۰، ۱۱۸، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۶۹، ۱۷۴، ۱۷۹، ۱۸۲، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۰۱، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۴۷، ۲۵۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۹۱، ۲۹۶، ۲۹۷، ۳۰۹، ۳۳۹ و ۳۴۱ حذف به شکل‌های مختلفی رخ‌داده است.

۵. بسامد

به رابطه بین تعداد دفعاتی که هر رخداد اتفاق می‌افتد و آن میزان دفعه‌ای که راوی آن رخداد را در داستان بیان می‌کند بسامد (Frequency) می‌گویند (Genette, 1980: 114). تا قبل از ژرار ژنت هیچ کدام از زبان‌شناسان اشاره‌ای به این مؤلفه نکرده‌اند. درواقع بسامد همان تکرار است و منظور از واژهٔ بسامد این است که یک رویداد داستانی واحد در متن به‌صورت مکرر بازگو شود (قاسمی‌پور،۱۳۸۷: ۱۳۸). بسامد به چهار زیر مجموعه تقسیم می‌شود:



۱- بسامد مفرد (Signulative): یک رخداد یک‌بار روایت می‌شود.

۲- بسامد بازگو (Herative): رخدادهای تکرارشونده فقط یک‌بار روایت می‌شوند؛

۳- بسامد مکرر (Repetive): یک رخداد چند بار روایت می‌شود.

۴- روایت چندگانه یا جمع (Multiple): ترکیبی از تکرار و بازگویی است (Genette, 1980: 114) .

۵-۱. بسامد مفرد

پرتکرارترین نوع بسامد در داستان است که در آن یک اتفاق یک‌بار رخ‌داده و یک‌بار هم تکرار می‌شود (ibid). این نوع از بسامد، ساده‌ترین شکل روایی است که بیشتر رویدادهای کلیدی و قطعی در داستان - مانند ازدواج، تصادف یا ملاقات‌های مهم - از این نوع هستند. برای نمونه، اولین دیدار رسمی حوریه با سید رسول، با شفافیت و اختصار

روایت می‌شود و در جای دیگری تکرار نمی‌گردد: «همان روز که برای اولین‌بار دیدش، نشست روی نیمکت فلزی کنار در...» (بصیری، ۱۳۹٦: ۱۹۱).

روایت مفرد در این رمان عمدتاً برای لحظات تعیین‌کننده به‌کاررفته که تأثیر پایداری دارند ولی نیاز به تکرار ندارند، زیرا معنا و تأثیر آن‌ها در همان یک‌بارگفتن کامل می‌شود. این نوع بسامد را می‌توان «حالت نرمال» یا «خطی‌ترین» شکل روایت دانست که در آن زمان داستان و زمان روایت با هم هم‌مسیر هستند. ژنت آن را پایه و ملاک سایر انواع بسامد می‌داند.

۵- ۲. بسامد بازگو

در روایت بازگوکننده، رخدادی که بارها تکرار شده، فقط یک‌بار روایت می‌شود. این شگرد معمولاً برای اشاره به عادت‌ها، رفتارهای مکرر و رویدادهای تکرارشونده در زندگی روزمره به کار می‌رود. برای نمونه، حوریه بارها به آسایشگاه می‌رود، یا بارها با جانبازان گفتگو می‌کند، اما این رویدادها یک‌بار در روایت شرح داده می‌شوند: «عادت کرده بود هر هفته یک‌بار بیاید؛ سر بزند، بشنود، دعا بخواند و برگردد» (بصیری،۱۳۹٦: ۸۷) این نوع روایت، هم در صرفه‌جویی در حجم روایت مؤثر است، و هم نشان‌دهندهٔ عادی‌شدن تقدس در زندگی آیینی شخصیّت‌هاست؛ همان‌گونه که عبادات در زندگی مؤمنانه، روزمره ولی معنادار است. افزون بر عملکردها، بسیاری از حالات ذهنی حوریه مانند تردید، شرم، عذاب وجدان یا امیدواری نیز در قالب روایت بازگوکننده آمده‌است. برای نمونه: «گاهی به نذرش شک می‌کرد؛ اما بعد دوباره آرام می‌شد. خودش را به خدا می‌سپرد» (همان: ۱۱٤) اینجا راوی بدون ذکر مصادیق متعدد، یک الگوی تکرارشونده را در قالب یک‌بار روایت ارائه داده است؛ اما آن را نماینده‌ی موقعیّت‌های مشابه متعدد قرار می‌دهد. این شیوه، نه‌تنها ایجاز روایت را حفظ می‌کند، بلکه لایه‌های ذهنی شخصیّت را نیز آشکار می‌سازد. مریم بصیری با بهره‌گیری از روایت بازگوکننده، تکرار را از یک شگرد ساختاری صرف به ابزاری برای آیین‌سازی تبدیل می‌کند. این تکنیک با فشرده‌سازی کنش‌های مکرر (مانند زیارت هفتگی) در قالب گزاره‌های عادت‌گونه، تقدس را در بافت روزمرگی ادغام و آن را به هنجاری طبیعی تبدیل می‌سازد. این فرایند، در سطح کلان‌تر، ریتمی آیینی شبیه به چرخه‌ی مناسک دینی برای روایت خلق می‌کند. همچنین، بازگویی حالات ذهنی تکرارشونده (مانند تردید و تسلیم)، ایمان را نه به‌عنوان امری ایستا، بلکه فرایندی پویا و دیالکتیکی نمایش می‌دهد که با سنت ادبیات عرفانی هم‌سو است. در نهایت، این سازوکار، زبان و فرم روایت را به تقلید از منطق درونی یک زندگی آیینی وا می‌دارد و در خدمت بازتولید جهان‌بینی حاکم بر اثر قرار می‌دهد.

۵- ۳. بسامد مکرر

رویدادی که فقط یک‌بار در داستان رخ‌داده، اما چندین بار در روایت بیان شده است (ریمون کنان،۱۳۷۸: ۱۱۵). در رمان *دخیل عشق*، نویسنده بدون افزودن بر حجم رویدادهای داستانی، به تقویت مضامین، لایه‌های روانی شخصیّت‌ها و انسجام درونی روایت پرداخته است.

از مهم‌ترین نمونه‌های بسامد مکرر در این اثر، می‌توان به **جنگ** اشاره کرد. این رخداد، اگرچه پیش از آغاز روایت و در گذشتهٔ شخصیّت‌ها روی داده، در سراسر متن حضوری پررنگ دارد. جنگ فقط یک‌بار در گذشتهٔ داستان اتفاق افتاده، اما در بخش‌های مختلف روایت، بارها از آن سخن به میان می‌آید. تأثیر این رخداد بر تصمیمات شخصیّت‌ها،

به‌ویژه بر زندگی حوریه و اطرافیانش، به‌گونه‌ای است که جنگ به عنصری مؤثر و تکرارشونده در روایت بدل شده است، بی‌آنکه بار دیگر در سطح داستانی تکرار شده باشد.

نذر حوریه برای ازدواج با یک جانباز نیز نمونهٔ دیگری از بسامد مکرر است. این تصمیم در زمان داستانی فقط یک‌بار گرفته شده، اما چندین بار در روایت، توسط راوی یا دیگر شخصیّت‌ها بازگو می‌شود. چنین تکراری، بیش از آنکه صرفاً خبری تکراری از یک رخداد باشد، به برجسته‌سازی جهان‌بینی، تحول شخصیتی و باورهای دینی شخصیت اصلی (حوریه) کمک می‌کند.

همین الگو را می‌توان در خواستگاری بنگاه‌دار محل از حوریه مشاهده کرد. این رخداد نیز یک‌بار در سطح داستانی روی داده، اما به‌ویژه توسط برادر حوریه چندین بار در روایت تکرار می‌شود. تکرار این خواستگاری، نه ازآن‌جهت که کنش تازه‌ای به داستان می‌افزاید، بلکه برای نشان‌دادن فشار اجتماعی و موقعیت خاص شخصیّت زن داستان به کاررفته است.

همچنین اشارهٔ مکرر به خادم بودن پدر حوریه که در محور داستانی فقط یک ویژگی ثابت و تغییرناپذیر است، در موقعیت‌های گوناگون روایت تکرار می‌شود تا زمینهٔ دینی شخصیت اصلی داستان و پیش‌زمینهٔ خانوادگی او را برای مخاطب پررنگ‌تر سازد. در همهٔ این موارد، ویژگی مشترک آن است که رخداد یا موقعیت، فقط یک‌بار در خط زمانی داستانی روی داده یا وجود دارد، اما راوی با اهداف گوناگون از جمله تقویت بار معنایی، برجسته‌سازی هویت شخصیّت‌ها یا ایجاد پیوستگی عاطفی، به بازگویی چندبارهٔ آن‌ها در روایت پرداخته است. این‌گونه تکرارها از جنس بسامد مکرر هستند؛ زیرا بدون افزودن رخداد جدید، با تکرار روایی رخدادی ثابت، معنای تازه‌ای تولید می‌کنند.

در مجموع، استفادهٔ آگاهانه از بسامد مکرر در *دخیل عشق* موجب شده است تا نویسنده با بهره‌گیری از روشی ایجازی، مضمون‌های کلیدی اثر را پررنگ‌تر کند. این شگرد به روایت اجازه می‌دهد تا در عین وفاداری به زمان خطی داستان، عمق روانی و دینی شخصیّت‌ها را به شیوه‌ای غیرمستقیم اما تأثیرگذار نشان دهد.

۵- ٤. بسامد جمع

بسامد جمع یکی از چهار نوع بسامدی است که ژنت برمی‌شمارد. در بسامد جمع، رخدادی چند بار در خط زمانی داستان اتفاق می‌افتد و هر بار نیز به طور جداگانه بیان می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر، چندین رویداد مشابه، با روایت‌های مستقل و مکرر بازنمایی می‌شوند. این نوع بسامد معمولاً در روایت‌هایی کاربرد دارد که علاوه بر تکرار کنش‌ها، بر تداوم رفتاری یا ساختن فضای ذهنی تکرارشونده تأکید و تمرکز دارند.

در رمان *دخیل عشق* نمونه‌های روشن و ساختاریافته‌ای از بسامد جمع مشاهده می‌شود که به انسجام پیرنگ و تقویت مضامین اصلی رمان، به‌ویژه رنج، فداکاری، عشق معنوی و آسیب پساجنگ کمک می‌کند. یکی از رخدادهای تکرارشونده در داستان که می‌تواند نمونهٔ دقیقی از بسامد جمع باشد، بوییدن عطر دکتر توسط حوریه است. این بو در چندین صحنه روایت می‌شود (صفحات ۸، ۱۸، ۲۳، ۲۵)، و در هر بار روایت شدن، حوریه با احساس خاصی نسبت به آن واکنش نشان می‌دهد و معمولاً با رفتار آزاردهندهٔ دکتر مواجه می‌شود. این رخداد، نه فقط یک کنش مشابه، چند بار اتفاق می‌افتد، بلکه هر بار به‌صورت جداگانه و با زمینهٔ خاص روایت می‌شود. این تکرار، به‌تدریج حس اضطراب و ناامنی درونی حوریه را در ذهن خواننده برجسته می‌سازد.

در طول روایت، بارها شاهد آن هستیم که سید رضا نسبت به حوریه سردی و بی‌اعتنایی نشان می‌دهد. این رخدادها در صفحات (۱۵، ۱٦، ۳۸، ٤۱، ٥٦) آمده‌اند و هرکدام در جایگاه خاص خود به طور جداگانه توصیف شده‌اند. این تکرار، نمایانگر یک الگوی رفتاری تداوم‌یافته است که در بسامد جمع جای می‌گیرد. از نظر روایی، این نوع بسامد برای تعمیق بحران عاطفی شخصیّت‌ها و ایجاد تأکید عاطفی در مخاطب به‌کاررفته است. همچنین در طی داستان می‌بینیم سید رسول که بر اثر موج انفجار در دوران جنگ دچار آسیب مغزی شده است، در موقعیت‌های مختلف، کنترل رفتارش را از دست می‌دهد، با دیگران دچار درگیری فیزیکی می‌شود و حتی فرزندانش را کتک می‌زند. این رخدادها در صفحات (۲۱۳، ۲۳٤، ۲۵۰، ۲۵۸، ۲٦۱، ۲۷٤، ۲۹۸، ۳۳۹) آمده است. این بسامد، کارکردی دوگانه دارد: از یک‌سو وضعیت ناپایدار و آسیب‌دیدهٔ شخصیت‌ها را نشان می‌دهد، و از سوی دیگر، تداوم رنج پساجنگ و حضور ذهنی آن را بازنمایی می‌کند.

در نتیجه در رمان *دخیل عشق* تکرار روایت‌هایی که بارها کنش‌های مشابه را نشان می‌دهند به نویسنده امکان داده است که بدون تحلیل مستقیم، مخاطب را با ریتم درونی رنج، تردید و معنویت را در زندگی شخصیّت‌ها همراه کند. این تکرارها همچنین به تعادل بین روایت بیرونی (رخدادها) و روایت درونی (تجربه‌ها) کمک کرده است.

٦. نتیجه‌گیری

تحلیل روایت‌شناختی رمان *دخیل عشق* بر مبنای نظریّهٔ زمان ژرار ژنت، چشم‌اندازی تازه از عملکرد روایت در متون آیینی معاصر پیش روی ما می‌گشاید. این مقاله با بررسی سه مؤلفهٔ بنیادین نظریّهٔ ژنت، نظم، تداوم و بسامد، نه فقط به‌مثابه ابزارهای ساختاری برای تحلیل زمان روایی، بلکه به‌عنوان سازوکارهایی معناساز در وجود یک جهان‌بینی آیینی – روان‌شناختی عمل می‌کنند. نویسنده با بهره‌گیری پیچیده و هدفمند از زمان‌پریشی از جمله گذشته‌نگری درونی و بیرونی و آینده‌نگری در سطوح مختلف، روایت را از قالب خطی صرف خارج کرده و به سطحی چندلایه و عمق بخشیده است. در بُعد نظم، شکست‌های زمانی مکرر، ساختاری روایی را پدید آورده‌اند که نه‌تنها تعلیق و تنوع زمانی را به ارمغان می‌آورد، بلکه مخاطب را به سفری ذهنی در مرزهای گذشته، حال و آینده دعوت می‌کند. این زمان‌پریشی‌ها به‌ویژه در بازتاب زخم‌های جنگ و تمنای وصال معنوی، نقش ابزاری برای تقویت ارتباط عاطفی با شخصیّت‌ها و افزایش لایه‌های معنوی ایفا می‌کند. در محور تداوم، رمان با تلفیق عناصر کندساز همچون واگویه‌ها، توصیفات تأملی و اپیزودهای فرعی از سویی، و عناصر سرعت‌بخش نظیر حذف و تلخیص از سوی دیگر، به توازن روایی و ریتمی معناگرا دست‌یافته است. این تنظیم نظم زمانی، در متنی که ایمان، انتظار و توسل شالودهٔ آن را می‌سازند، به‌درستی بیانگر کنش‌های درونی شخصیّت‌هاست که در فضای معنوی به نمایش در می‌آید. بُعد بسامد نیز به‌عنوان عنصری کمتر کاوش شده، در این رمان دارای اهمیّتی فراوان است. تکرار معنادار رویدادها، خاطرات جنگ، صحنه‌هایی از زیارت امام رضا (ع) و واگویه‌های درونی، ساختاری آیینی به داستان بخشیده‌اند. روایت با بهره‌گیری از بسامد مکرر و جمع، نه فقط تجربه‌ای روایی بلکه زیستی، عاطفی و در دل معنویت خلق کرده است. رمان *دخیل عشق* را می‌توان الگویی موفق در پیوند میان نظریّه‌پردازی مدرن روایت و باورهای سنتی آیینی دانست. این اثر نشان می‌دهد که چگونه می‌توان باتکیه‌بر فنون روایی پیچیده، تجربه‌ای بومی و مذهبی را به شیوه‌ای جهان‌شمول، انسانی و هنری بازآفرینی کرد. بدین‌ترتیب، عنصر زمان نه فقط ابزاری روایی، بلکه روح جاری در متن است؛ روحی که در

تلاقی سنت و مدرنیته، روایت را از سطح بازگویی رخدادها به سطح بازنمایی معنا ارتقا می‌دهد؛ بنابراین، پژوهش حاضر ضمن تبیین دقیق ساختار زمانی در *دخیل عشق*، الگویی نظری برای تحلیل متون آیینی معاصر بر مبنای روایت‌شناسی ساختارگرا فراهم می‌آورد و راه را برای مطالعات بینارشته‌ای در ادبیات دینی، روان‌شناسی روایی و جامعه‌شناسی ادبی هموار می‌سازد.

کتابنامه

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

بهنام‌فر، محمد؛ شامیان ساروکلایی، اکبر؛ طلایی، زینب. (۱۳۹۳). «بررسی زمانمندی در رمان *سالمرگی* بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت». *متن‌پژوهی ادبی*. ش ٦٠. صص ١٢٥-١٤٤.

بصیری، مریم. (۱۳۹٦). *دخیل عشق*. قم: کتاب جمکران.

بیگ‌زاده، خلیل و احمدی، پریسا. (۱۳۹۹). «نقد روایت‌شناختی رمان رضوی *دخیل عشق* بر پایهٔ عنصر زمان»، *پژوهش‌نامه نقد ادبی*. س ١٤. ش٤. صص ٤٦-٧٤.

برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۸۸). *نظریه ادبی*. ترجمهٔ فروزان سجودی. تهران: نشر مرکز.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه بر زبان‌شناسی روایت*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

چتمن، سیمور. (۱۳۹۰). *داستان و گفتمان*. ترجمهٔ راضیه سادات میرخندان. تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۸). *حاشیه‌ای بر مبنای داستان*. تهران: ثابت.

داد، سیما. (۱۳۸۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۷۸). «زمان و روایت». *نقد ادبی*. د ۱. ش ۲. صص ١٤٤-١٢٣.

مارتین، ولاس. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شبها. تهران: هرمس.

نورایی، الیاس و امامی، علی‌اکبر. (۱۳۹٦). «تحلیل ساختار روایت و پیرنگ رمان *دخیل عشق* بر اساس الگوی پراپ»، *پژوهش‌نامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان*. ش۲۹. صص ۹۳-۱۰۹.

References

Basiri, M. (2017). *Dakhil-e Eshgh*. Qom, Iran: Jamkaran Book. [In Persian]

Behnamfar, M., Shamian Sarkiani, A., & Talaie, Z. (2014). A study of temporality in the novel Salmergei based on Gérard Genette's theory. *Literary Text Research*, *60*, 125–144. [In Persian]

Bertens, J. W. (2009). *Literary theory* (F. Sojoudi, Trans.) (2nd ed.). Tehran, Iran: Nashr-e Markaz. [In Persian]

Bigzadeh, K., & Ahmadi, P. (2020). A narratological critique of the Razavi novel Love's Sanctuary based on the element of time. *Journal of Literary Criticism Research*, *14*(4). [In Persian]

Chatman, S. (2011). *Story and discourse* (R. S. Mirkhandan, Trans.). Tehran, Iran: Islamic Research Center of IRIB. [In Persian]

Dad, S. (2001). *Dictionary of literary terms* (4th ed.). Tehran, Iran: Morvarid. [In Persian]

Eagleton, T. (2001). *An introduction to literary theory* (A. Mokhber, Trans.). Tehran, Iran: Markaz. [In Persian]

Genette, G. (1998). *Narrative discourse: An essay on method* (J. E. Lewin, Trans.). Ithaca: Cornell University Press.

Genette, G. (2014). *Narrative of the story and narrative of reality* (A. Ganjipour, Trans.). *Journal of Aesthetics, 97,* 75-95. [In Persian]

Ghasemipour, G. (1999). Time and narrative. *Literary Criticism*, *1*(2), 123–144. [In Persian]

Khosravi, A. (2009). *A marginal note on the foundations of story*. Tehran, Iran: Sabet. [In Persian]

Martin, W. (2003). *Theories of narrative* (M. Shabha, Trans.). Tehran, Iran: Hermes. [In Persian]

Nouraei, E., & Emami, A. A. (2017). An analysis of the narrative structure and plot of the novel Dakhil-e Eshgh based on Propp's model. *Journal of Persian Language and Literature, Lorestan University*, *29*. [In Persian]

Rimmon-Kenan, S. (2008). *Narrative fiction: Contemporary poetics* (A. Horri, Trans.). Tehran, Iran: Niloufar. [In Persian]

Toolan, M. J. (2004). *A critical introduction to the language of narrative* (A. Horri, Trans.). Tehran, Iran: Farabi Cinema Foundation. [In Persian]